

ESTRATEGIAS DE UBICACIÓN

Arte colombiano después del arte moderno

Por: Luis Fernando Valencia
Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN. El artículo se ocupa de las circunstancias peculiares que identifican el arte colombiano después del arte moderno. Para esto resulta de gran importancia la discusión alrededor del problema del "fin del arte" y su relación con la modernidad, pues es necesario hacer una reflexión filosófica a propósito de la idea del fin del arte para comprender los lineamientos del arte moderno, cuyas concepciones del arte, del artista, del contenido y de la forma, son una de las consecuencias históricas de los planteamientos hegelianos delineados en sus Lecciones de Estética. Así se sitúa la pregunta por las características que identifican el arte colombiano después de la modernidad dentro de una realidad históricamente configurada, cuyos rasgos internos son consecuencia de la discusión generada alrededor de los planteamientos sobre el fin del arte.

PALABRAS CLAVE. Fin del arte, Arte moderno, Arte colombiano.

SUMMARY. The article aims to expose the circumstances identifying Colombian art after modern art. The author recalls the philosophical reflection about the end of art, which is important to understand modernity and modern art, whose concepts on art, artist, context and form are derived from Hegel's Lessons of Aesthetics. Hence, Colombian art after modernity and its features are studied in its condition of historical reality.

KEY WORDS. End of Art, Modern Art, Colombian Art.

Toda la problemática que alude a lo que en este seminario hemos denominado "El fin del arte", proviene de las *Lecciones de Estética*¹ de Hegel dictadas en Heidelberg y Berlín en el período comprendido entre 1817 y 1829, poco antes de su muerte. Cuando el lector se prepara para leer el escrito más monumental sobre la estética moderna, y el esfuerzo humano más impactante para situar el arte como parte de un sistema filosófico, Hegel suelta su veredicto: "Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado".² Inicialmente en 1901, luego en 1906 y finalmente en 1933, Benedetto Croce interpreta la tesis hegeliana como el fin histórico del arte, como la "muerte del arte", erróneamente apoyado, sin lugar a dudas, en el tránsito que hacen el arte, la religión y la filosofía hacia el espíritu absoluto. Esta lectura de Croce, cuando era una de las figuras más destacadas de la teoría del arte de principios del presente siglo, encendió una polémica particularmente amplia en Italia. Antonio Banfi,³ otro italiano, refutó las propuestas de Croce al descartar que el sistema hegeliano, para preservarse, tendría que consumir el fin del arte. Importantes escritos de la estética contemporánea se han manifestado frente a lo que ahora llamamos con más cautela el "carácter pretérito del arte" en Hegel. Lo relevante de todo esto reside en la

1 HEGEL, G.W.F. *Estética*. Barcelona: Península, 1989.

2 *Ibidem*, vol 1, p. 17.

3 BANFI, Antonio. *Filosofía del arte*. Barcelona: Península, 1987. p. 234-247.

dialéctica que este tema del fin del arte genera: muerte y vida, cuerpo y espíritu, sentimiento y razón, sensibilidad e intelecto,⁴ y otros temas que el pensamiento actual no puede plantearse simplemente como antípodas, nos llevan a formularnos una pregunta crucial: ¿qué es el arte hoy?

Pero como siempre sucede con Hegel, “esa infernal máquina dialéctica” como se refirió a él Derrida, él mismo aclaró para siempre su confianza en el arte. En un pasaje, hablando de la disolución de la forma romántica, nos dice: “en tercer lugar habremos de referirnos al punto de vista desde el cual el arte está en condiciones de actuar todavía hoy”.⁵ Si ya Hegel había decretado el fin del arte en la misma introducción de su *Estética*, como sostienen sus equivocados intérpretes, no podría resucitarlo en la cuarta parte final de su coherente sistema, sin dañar definitivamente la espléndida arquitectura de su monumental obra. Cuando Hegel sitúa el arte en los tres reinos del espíritu absoluto, junto con la religión y la filosofía, le asigna el papel de presentar la verdad para la conciencia en la forma de una configuración sensible.⁶ Después de entender el crucial papel que Hegel le encomienda al arte, su definición de él como “la apariencia sensible de la idea” nos queda clara: el arte es la idea hecha forma, en otras palabras, la idea que se sabe, saber sensible. Pero como Hegel abandonó el arte como primer momento en el desarrollo de su trámite hacia el “absoluto” y consideró que “sólo hay una cierta esfera y fase de la verdad susceptible de ser representada en el elemento de la obra de arte”, colocando más allá de él la religión y la filosofía, Croce pensó que Hegel había declarado el fin del arte, y es aquí donde los críticos e historiadores contemporáneos le pasan a Hegel la “cuenta de cobro”, declarando su irrelevancia para la situación contemporánea. Olvidan, pues, que la materialización sensible de la idea, papel del arte en el esquema hegeliano, hace parte del espíritu en toda su dignidad, su verdad y su universalidad.⁸

Si se descarta que el fin del arte pueda darse por el despliegue de las tres esferas hacia lo absoluto, surge otro equívoco que no se da ya en este tránsito sino en el interior del arte mismo, a través del desarrollo histórico que Hegel plantea como las tres formas fundamentales del arte: simbólica, clásica y romántica. Para Hegel, la manera como se van presentando las relaciones entre contenido y forma, determina los momentos que desarrollan el arte hacia el “ideal”. El primer momento es el arte simbólico, caracterizado por un desajuste entre forma y significado, entre una apariencia finita y un sentido infinito, que para Hegel se da en el arte oriental preclásico y sobretodo en la arquitectura egipcia. Esta forma simbólica se agota y se disuelve en lo que para Hegel será la unidad perfecta

4 FORMAGGIO, Dino. *La muerte del arte y la estética*. México: Grijalbo, 1992. p. 30.

5 HEGEL, G.W.F. *Estética. Op. cit.*, vol II, p. 162.

6 *Ibidem*, vol I, p. 93.

7 Acertada expresión de Javier Domínguez al comentar esta situación.

8 JARQUE, Vicente. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. vol. I. Madrid: Visor, 1996. p. 229.

entre forma y contenido, la concertación total entre espíritu y materia: es el universo clásico del arte griego que tiene para Hegel su máxima expresión en la escultura de este período. La tercera forma del desarrollo del ideal en las formas del arte bello, es la forma romántica, que corresponde al comienzo de la era cristiana y cuyas manifestaciones por excelencia son la pintura, la música y la poesía. Si la arquitectura era lo más cercano a lo natural y de rotunda presencia física en el arte simbólico oriental, la forma romántica invierte este esquema, pues la pintura, la música y la poesía son altamente desmaterializadas, pero ahora más cerca de una realidad interior relacionada con una exterioridad inadecuada para manifestar todo lo que el espíritu puede y quiere decir. Al final de este trayecto, Hegel también plantea la disolución de la forma romántica: ahí, precisamente, vuelve a surgir el fantasma del arte como cosa del pasado, y el de la muerte del arte en Hegel.

Lo interesante del planteamiento hegeliano es que en el recorrido del arte simbólico al clásico, de éste al romántico, y hasta el final de la forma romántica del arte, Hegel no decreta el fin del arte, sino que, por el contrario, deja al artista en absoluta libertad: “El estar atado a un contenido especial y a una única forma de representación adecuada a esa materia es ya un hecho pasado para los artistas actuales”.⁹ Como puede verse claramente, la expresión “es ya un hecho pasado” tiene una connotación positiva, pues le permite al artista adoptar contenido y representación de acuerdo con sus propios intereses e independientemente de formas impuestas. Pero lo que definitivamente sí resulta asombroso es que Hegel haya previsto la estrategia contemporánea, más allá del arte moderno, del uso de aspectos históricos que a través del arte actual aún son significativos para nosotros. Es decir, que se adelantó a lo que sucedió en el arte cuando terminaron las vanguardias históricas, aproximadamente al final de los sesentas. Veamos esta cita que nos llena de perplejidad, cuando se refiere al artista posromántico: “bajo ese aspecto él usa el acopio de imágenes, maneras de configuración y anteriores formas de arte que de por sí son indiferentes para él y sólo se hacen importantes cuando le parecen las más adecuadas precisamente para ésta o la otra materia”.¹⁰ Hegel critica a los franceses por trasladar a su suelo héroes griegos, romanos y hasta peruanos, convertidos en personalidades francesas de la época. Pero no los censura por haber acudido al pasado sino por realizarlo frívolamente: “semejante trasladar al presente del arte nada tendría de malo”.¹¹ Queda claro, entonces, que en la búsqueda del ideal y en sus tres formas de representación y disolución, no existe ninguna sentencia que decrete el fin del arte.

No hay duda, y no es necesario darle muchas vueltas, de que el arte que muere en Hegel es el arte clásico. En el fragmento que citamos al principio: “Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros

9 HEGEL, G.W.F. *Estética. Op. cit.*, vol II, p. 170.

10 *Ibidem*, p. 170.

11 *Ibidem*, p. 172.

un destino pasado”, la parte clave es la frase “por lo que se refiere a su destino supremo”. El destino supremo del arte era para Hegel el arte griego, pero no por una cuestión de gusto personal, sino por su concepción de la religión¹² que para él era la verdad revelada. Bajo este concepto, un arte que sea al mismo tiempo religión, en el que el artista fuese creador de sus propios dioses, tenía que ser para Hegel el arte supremo. Lo importante de esta tesis del fin del arte –la muerte de ese grandioso equilibrio entre materia y espíritu¹³ que se dio en el arte clásico griego–, es el establecimiento de un paradigma dado en un momento decisivo de la historia del arte. Nuestro juego teórico consiste en ver en qué sentido ha cambiado la relación entre materia y espíritu al finalizar el arte griego. Todo el sistema estético hegeliano es la variación, en uno u otro sentido, de las dosis que acompañan en el arte estos dos elementos. Desde esa riqueza interpretativa en sus múltiples variantes, Hegel construyó su historia universal del arte. Después de Hegel nos toca aceptar sus increíbles previsiones y confrontar cuáles han sido las vicisitudes del sujeto, del contenido y de la forma, para llegar a este estado de cosas en que nos encontramos ahora, y señalar en el arte colombiano las circunstancias peculiares que lo identifican. El proyecto moderno que se inicia en los días de la Ilustración, a mediados del siglo XVIII, recibe en este siglo tantos elementos impredecibles que tenemos que asistir a un nuevo estado de cosas. El fin del arte y su relación con esta modernidad adquieren gran importancia para el desarrollo de estas notas.

El fin del arte, sería, de acuerdo con Vattimo: “una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger”.¹⁴ Lo que definitivamente no podría anticipar la modernidad desde 1750 es lo que se ha llamado la “universalización del dominio de la información”. Lo que ha pasado con los medios de comunicación masivos, ha tenido importantes e impactantes consecuencias estéticas. Una de ellas sería el fin del arte, pues la estetización de la vida cotidiana que proponen los medios volvería inútil el arte. Obviamente esta tesis es descartable, pues la reflexión que produce la publicidad es baldía frente al valor cultural que todo arte de calidad genera. Pero lo que sí es claro es que ese fin de la metafísica es definitivamente la quiebra del proyecto moderno y que hemos entrado, a pesar de los espíritus resistentes, en una “condición posmoderna”. Pero no se trata aquí de analizar cuáles son las características de esta situación. Es desde el arte mismo, y en este caso desde el arte colombiano, que veremos reflejadas estas circunstancias, pero no asumidas como una generalización que supuestamente se está dando en el ámbito global, sino asumidas desde nuestra peculiar manera colombiana de afrontar el fenómeno artístico. El arte colombiano del presente siglo tiene una característica que lo diferencia de otras zonas del continente mas influenciadas directamente y sin mediaciones por el arte internacional. En Colombia, los artistas han manejado **estrategias de ubicación** que,

12 JARQUE, Vicente. *Op. cit.*, p. 230.

13 ARGULLOL, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus, 1994. p. 155.

14 VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. México: Gedisa, 1986. p. 50.

sin desconocer el fenómeno universal, buscan expresión de contenidos que atañen al acontecer nacional en la búsqueda de elementos que permitan ampliar la reflexión y el pensamiento que congrega a una comunidad.

La modernidad no es algo que podemos tirar por la borda con el gesto orondo de algo que se nos antoja inútil. Heidegger nos ha enseñado que para salir de ella tenemos que sufrir una convalecencia, pues la metafísica, cuya última basa es la modernidad, ha dominado el pensamiento desde Platón.¹⁵ No puede darse en Colombia una posmodernidad igual a la manifestada en los países que pasaron de una sociedad industrial avanzada a un estado completamente telemático, informatizado. Creo que en nuestro país se da una "tensión esencial"¹⁶ entre modernidad y posmodernidad, al alcanzar una mezcla propia de elementos que permanecen en lo moderno, por ejemplo, la situación política, y un más allá de la modernidad, en lo avanzado de los medios de comunicación masiva y en general de todo lo que tiene que ver con comunicaciones. En el arte colombiano la situación es particularmente dramática, pues no se trata de decir quiénes son modernos y quiénes posmodernos, sino, según creo, cuáles artistas lograron comprender las complejidades de este decisivo cambio de época. Gran cantidad de artistas colombianos, fuertes en su momento, han quedado definitivamente a la zaga debido a su falta de comprensión de este cambio dramático que, para bien o para mal, nos ha tocado vivir. Pensemos en los artistas gráficos de los sesentas de marcado acento político, en los conceptuales de los setentas que irrumpieron con gran fuerza, en los epígonos criollos de la transvanguardia y en el neoexpresionismo de los ochenta e incluso en los artistas de los noventas que vieron en las instalaciones la panacea. Todos han desaparecido por un presupuesto inherente al arte y sus artistas: la comprensión de una época como problema universal, y la estrategia de ubicación en un contexto como problema local y regional.

El conjunto de obras que se propone, corresponde a artistas que han sabido mantenerse en esa tensión esencial entre modernidad y posmodernidad. Son artistas que han comprendido que: 1. cualquier producto artístico es un producto cultural,¹⁷ y por lo tanto enfrentan el papel de la cultura propia en el contexto global. 2. Asumen, sin importar el grado de actualidad o de intempestividad, tradiciones locales, nacionales o regionales, corriendo el riesgo de perecer en la anécdota, o superarla como en el caso de los artistas que nos ocupan. 3. La búsqueda de sentido de sus propuestas están articuladas sobre el conocimiento de los factores técnicos, mediáticos e informáticos. Este conocimiento es más un saber activo que un deseo tardovanguardista de vincular estas técnicas a sus obras. 4. Poseen una conciencia de las diferencias, de la alteridad del pensamiento actual que

15 Este problema de las relaciones entre modernidad y posmodernidad se ha tratado más ampliamente en una charla denominada *Modernidad y posmodernidad en la cultura contemporánea*, dictada en un Seminario en la Organización de Estados Iberoamericanos, OEI, en Bogotá, estableciendo relaciones filosóficas más que analizando las consecuencias estéticas.

16 Nombre de un libro de Thomas S. Kuhn.

17 THIEBAUT, Carlos. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. p. 314.

permite una reflexión sobre la autoimagen y sobre los problemas de identidad. 5. Sus obras no buscan desesperadamente la pertenencia “al lenguaje universal” sino su inscripción en los múltiples lenguajes, en los juegos de lenguaje de cuño wittgensteiniano cuya crónica nos ha narrado la filosofía de los años veinte, desde Humboldt hasta Heidegger. 6. Particularizar, contextualizar y materializar es un nuevo orden de lo concreto y personal que puede saltar por medio de la operación artística al orden universal (eco del juicio reflexionante en Kant).¹⁸ 7. Ha desaparecido en sus obras ese énfasis en el sujeto creador, en el genio articulador de sentido que permanece en su buhardilla cerca del pináculo de los dioses. Más bien contra un romanticismo tardío y trasnochado que cree en la vigencia del sujeto prepotente y su ironía, las obras permanecen en un pensamiento no enfático que permite al espectador un acercamiento “más allá del sujeto”.¹⁹ Y 8. No hay ninguna restricción en visitar la historia, en ir a ese arsenal de lo humano para ponerlo a palpitar bajo nuestro propio cielo patrio.



Beatriz González. *¡Vive la France!* 1975

Beatriz González es cabeza y figura de este conjunto. El fin de la modernidad es también el final de lo que llamamos historia universal del arte, pues ahora la reconocemos como la historia del arte europeo de utilidad muy limitada²⁰ como para abarcar el fenómeno artístico contemporáneo. Beatriz González, por ser artista, no renuncia a su papel de intelectual²¹ y desde el principio de su obra, en el primer lustro de los sesenta, su trabajo nos

¹⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹⁹ Nombre de un libro de Gianni Vattimo.

²⁰ BELTING, Hans. *El arte mundial y las minorías: una nueva geografía de la historia del arte*. En: *Revista Humboldt*. No. 116. Bonn, 1996. p. 47.

²¹ ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1975. p. 607.

ha mostrado que Europa es el lugar en el que se ha cerrado un ciclo de una historia particular del arte, no de la historia universal del arte.²² Esa tensión esencial entre una modernidad que finaliza y los estertores de ese colosal proyecto, eso, exactamente eso, es la obra de Beatriz González desde el mismísimo comienzo de su trabajo hasta la actualidad. No existe ninguna obra en Colombia que haya manejado unas estrategias de ubicación más lúcidas, pues siempre evitó la coartada de darle al arte de occidente la dosis de exotismo que una cultura decadente necesita y busca en las ofertas tercermundistas. Desde las versiones de *La rendición de Breda* de Velázquez, pasando por las *Encajeras* de Veermer, continuando con su envío a la Bienal de Venecia, punto totalmente esclarecedor del mapa que trazamos, hasta su última obra sobre *Los colores de la muerte*, la obra de Beatriz González representa el paradigma visual de todo el derrumbamiento del arte como “ciencia europea”²³ y el acceso a una nueva geografía de la historia del arte, que su misma obra se encargó de allanar. Una obra que sea netamente colombiana y que al mismo tiempo aúne las tensiones, el tono y la intención del trasegar de cuatro décadas, es de por sí un privilegio para la historia de un país y una excepcional bitácora visual sobre la perplejidad del acontecimiento nacional.



Doris Salcedo. *La casa viuda I*. 1992-4

22 BELTING, Hans. *Op. cit.*, p. 46.

23 ARGAN, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 602.

Apoyada también en los sucesos que constituyen la violencia demencial e indiscriminada de un país, Doris Salcedo levanta el espacio plástico-político más sólido y asentado que se ha realizado en Colombia. El sujeto que apenas se esboza en el arte simbólico egipcio, que convive inconscientemente con los dioses griegos, que se afirma definitivamente en la exacerbada conciencia moderna de la ironía romántica, se desvanece, en el trabajo de Doris, en el “campo problemático de la diferencia”²⁴ delezuziana, en la multiplicidad fragmentada de una unidad perdida para siempre, en una identidad, no ya individual sino dividida, extendida sobre un territorio del cual emerge lo expresivo para reconstruir un territorio, para crear sentido como último acto de lucidez sobre la cresta del abismo. También la forma que de la solidez de la pirámide egipcia se esfuma un poco al permanecer como ideal de la adecuada estatuaría griega, y se desmaterializa aún más en la pintura moderna, explota en la *casa viuda*, por ejemplo, en un espacio vacío, un vacío significante y desolado, donde aparecen ya sólo los vestigios de lo humano, entonces: “podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”.²⁵ De las palabras de las víctimas, de los objetos involucrados en la masacre, surge ese bloque ascético, compuesto espacio-temporal que “violenta el pensamiento”.²⁶



Miguel Ángel Rojas. *Ayer como hoy*. 1993

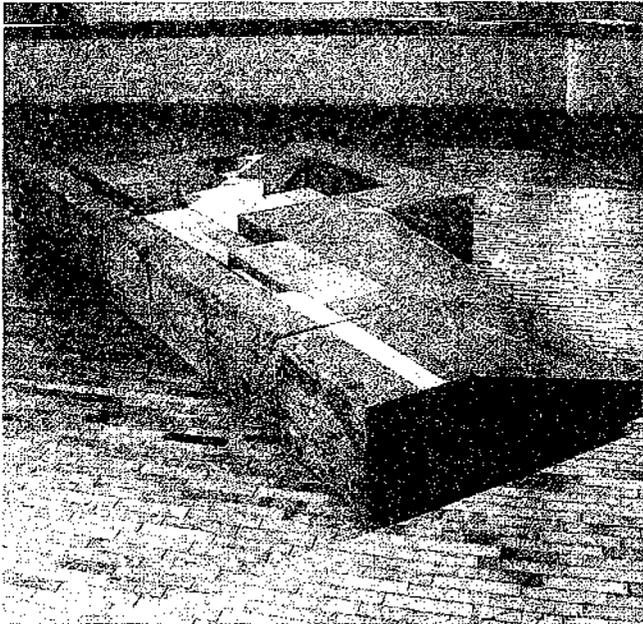
Si Beatriz González confronta el país desde el hecho público y Doris Salcedo desde el hecho político, Miguel Ángel Rojas lo hace desde lo más interno de su fuero subjetivo.

24 Deleuze trata este concepto al considerar los términos actual/virtual, el cual resulta fundamental para entender el campo operativo del arte en sus teorías.

25 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1985. Cfr. nota 33.

26 PARDO, José Luis. *Deleuze: violentar el pensamiento*. Bogotá: Cíncel, 1992.

Pero la individualidad subjetiva no se resuelve simplemente en el gesto afirmativo existencial sino en otro sentido, y este es el aporte fundamental de la obra de Miguel Ángel, quien se refiere a la tradición cultural que vive en él y se empeña en la búsqueda de memorias y rastros que van configurando la existencia de una nación. La importancia del trabajo surge porque la búsqueda de estas huellas no se lleva a cabo como una investigación histórica de campo, sino a través de los acontecimientos individuales que marcan la experiencia personal del artista. En este deleznable terreno de lo personal, Miguel Ángel Rojas no sólo trasciende lo anecdótico íntimo sino que logra levantar un mundo personal ubicado en una “tierra”²⁷ nacional; todo esto, además, sin ningún *revival* chauvinista, sino dentro de la contemporaneidad de su lenguaje. Esa relación entre subjetividad y tradición, con una expresión tan plástica y visual como aparece en la obra de Miguel Ángel Rojas, ubica su trabajo en el debate contemporáneo de globalización y regionalización²⁸ particularmente logrado en sus *revelados parciales*. En Miguel Ángel el recurso a lo subjetivo garantiza la aparición de lo universalmente humano donde las palabras “minoría”, “enclave”, “reserva”, perderían todo sentido frente a un arte que después de los dioses y dios, es del hombre para el hombre.²⁹



Germán Botero. *Guaca*. 1996

27 HEIDEGGER, Martin. *Campos del bosque*. Madrid: Alianza, 1995. p. 59.

28 GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La historia del arte latinoamericano. Hacia un debate no evolucionista*. En: *Quinta Bienal de La Habana. Catálogo*, 1994. p. 40.

29 HEGEL, G.W.F. *Estética. Op. cit.*, vol II, p. 172.

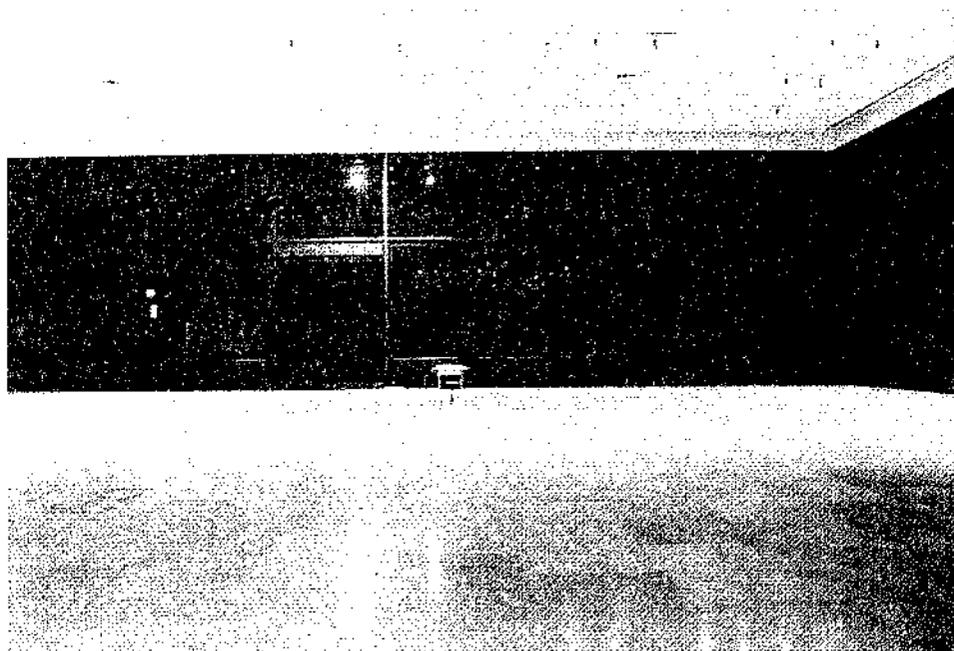
Frente a los tres hechos mencionados: público, político y subjetivo, el trabajo de Germán Botero representa el hecho regional. Todo el arte occidental moderno creó un sólo espacio: el que representa el pensamiento eurocéntrico. Toda la obra de Botero, después de finalizar su período moderno, es un trabajo similar a lo que realiza Beatriz González con la historia universal del arte. Pero se trata ahora de una rigurosa investigación sobre el espacio cultural de determinadas comunidades, que a través de sus manifestaciones tecnológicas o artísticas han hecho explícito un mundo.³⁰ El Carmen de Viboral, Aguadas, San Agustín, el Tolima pre-industrial, son regiones cuyo espacio aparece en las obras de Botero. La importancia del espacio americano no viene ahora vía el tipismo indigenista, ni a través del turismo multinacional extasiado ante el espacio del Cuzco. La obra de Botero pone ante nuestros ojos la grandeza y dignidad de unas culturas de tradiciones milenarias que ya no necesitan ser reconocidas por esquemas que para comprenderlas las reducen a otro sistema “universal”, sino que son puestas a nuestra consideración por medio de un lenguaje de una actualidad evidente y bajo el establecimiento de sus propios parámetros. La solvencia espacial de las obras de Botero es signo de la fortaleza de sus investigaciones, pues su trabajo va más allá de la creación de un espacio de alteridad, como podría verlo la óptica europea, al crear un espacio autónomo cuyo valor reside en sus cualidades intrínsecas, en las que una comunidad reconoce su pasado y su presente comunes.



José Alejandro Restrepo. *El paso del Quindío.* 1996

30 VALENCIA, Luis Fernando. *Materia y Memoria. Catálogo Exposición Individual de Germán Botero*, Manizales, 1996.

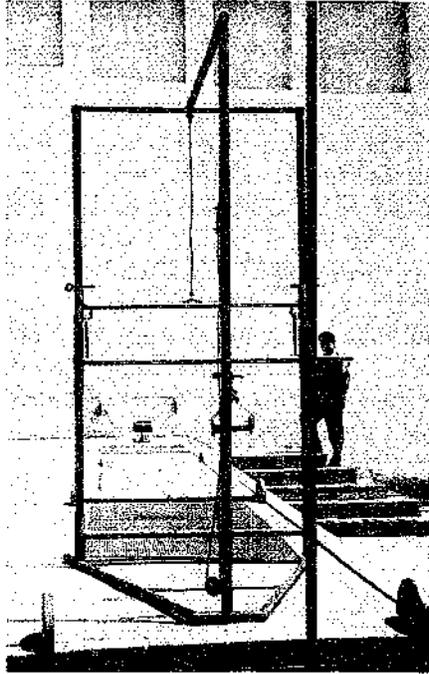
Ana Claudia Múnera y José Alejandro Restrepo, son dos artistas de disímiles intereses que trabajan la video-instalación en Colombia con obras de amplia presencia y fuerte impacto en el ámbito nacional y en algunas muestras internacionales donde comienzan a figurar. Alejandro Restrepo con obras como *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, 1995; *Quiasma*, 1995 y *Atrio y nave central*, 1996, reciente premio en la Bienal de Bogotá, ha demostrado una amplia capacidad interpretativa tanto de hechos históricos como de acontecimientos urbanos, en la que su trabajo se deshace de ese historicismo del siglo XIX que nos ha perseguido fatalmente en el presente siglo, y plantea más bien una historicidad que nos permite vincular nuestros prejuicios y revisar la historia de las supuestas visiones “objetivas”.³¹ Ana Claudia Múnera, por su parte y en otra dirección, sitúa el arte y la vida, la tecnología y lo cotidiano en espacios cargados de evocaciones, de memorias individuales arquetípicas, que súbitamente nos revelan las profundas huellas que los procesos de educación y formación han dejado en las diferentes etapas de nuestra vida. Instalaciones que refieren la paciencia de “una vida de labor”, tejidas en un tiempo detenido: “y canto lento, para mí solo, vagos cantos que compongo mientras espero”.³²



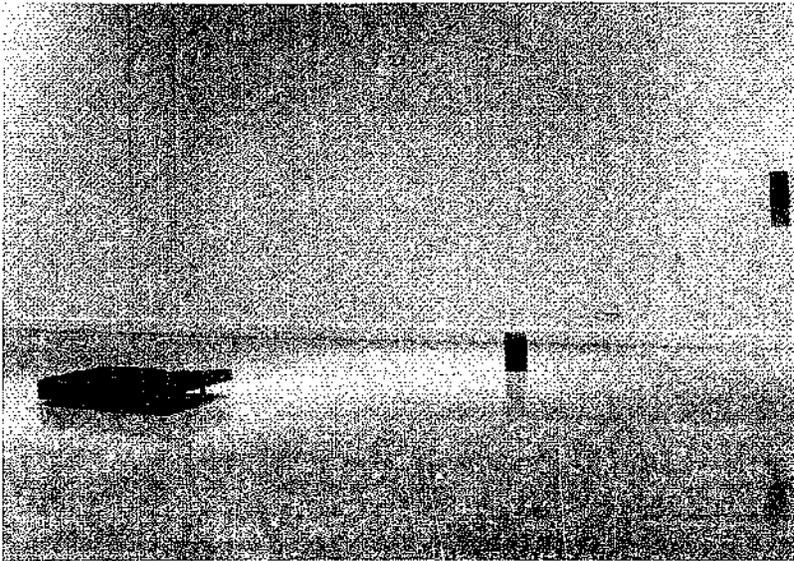
Ana Claudia Múnera. *Mesita*. 1995

31 Este concepto de historicidad ha sido expuesto por Hans-Georg Gadamer en su obra principal: *Verdad y Método*.

32 PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 1996. p. 30.

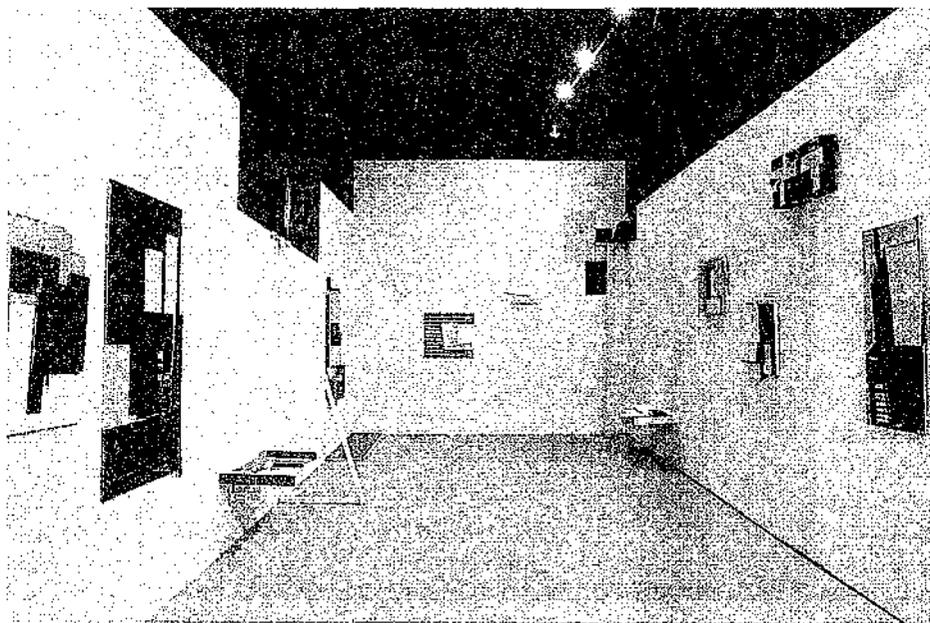


Bernardo Salcedo. *Intervención.* 1993-4



Luis Fernando Peláez. *Lluvia.* 1996

Bernardo Salcedo pertenece al pequeño grupo de artistas colombianos que sobrevivió al cambio epocal que se ha mencionado. Su exposición: Instituciones, intervenciones y objetos mostró su plena vigencia y su particular capacidad para nombrar un país, Colombia, aún poseído por la grandilocuencia y aferrado a su judicialidad retórica. En las obras de Salcedo no existe un sentido. Por el contrario, sus fuertes asociaciones nos llevan, como diría Foucault,³³ allí donde el sentido desaparece para irrumpir en perplejidad. En el último Salón Nacional, 1996, donde las obras modernas aparecían como una ingenuidad notoria, las casas y objetos de Salcedo lucían perfectamente adecuadas a la complejidad plástica contemporánea. La misma complejidad que trabaja la obra de Luis Fernando Peláez, pero en una dirección diferente. Peláez construye el espacio poético-visual más sobrio y sólido del acontecer plástico en Colombia. Su trabajo afronta la temporalidad desde una instancia interior y subjetiva y la materializa, sorprendentemente, en piezas y objetos contundentes, pero sutiles y de una presencia “histórica”. Una instalación de Peláez, su exposición *Lluvia*, por ejemplo, nos muestra la “actualidad de lo bello”³⁴ y nos hace evidente la sentencia de Sócrates en el *Philebo*: “la potencia del bien ha buscado refugio en la naturaleza de lo bello”³⁵. Frente a lo que se desmorona, ante lo que el tiempo y nuestra finitud destruye, Peláez lo suspende en un presente eterno.



Danilo Dueñas. *Trailer Exhibitton*. 1996

33 FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*

34 GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

35 PLATÓN. *Philebo*. 64 d.

Danilo Dueñas presentó en el XXXVI Salón Nacional de Artistas la reflexión más inquietante sobre el momento que vive el arte contemporáneo, no sólo en relación con la museografía sino también con el artista como sujeto protagonista y generador de su obra. Por la profundidad para pensar y visualizar este problema, era, de lejos, el primer premio del Salón. Desgraciadamente no figuró ni siquiera en las menciones. La importancia de esta obra radica en su visualidad posmetafísica, es decir en el debilitamiento de un artista que no procede según un orden de ideas y más bien se acoge, como dice Baudrillard, a una lógica que procede del objeto.³⁶ La deconstrucción crítica de la institución “museo occidental” que logra Dueñas en esta impactante obra, manifiesta el carácter limitado del museo moderno³⁷ para albergar todo el arte producido en una sociedad de medios de comunicación masivos. *Triailer Exhibition* con un parapeto escenográfico que crea su propia arquitectura, nos llama la atención sobre la independencia del arte, incluso de la arquitectura que lo acoge. También el arte, si quiere crear valor cultural, tiene que independizarse de los circuitos de producción y distribución vigentes cuando obedecen sólo a criterios comerciales, y crear su propia estructura. Lo que logra esta magnífica obra es llevar el estado de cosas a su punto, es decir, manifestar lo que quieren decir los artistas, expresarlo con total independencia, y correr, felizmente en este caso, con todos los riesgos.³⁸



Victor Laignelet. *Muro de lamentos*. 1996

36 BAUDRILLARD, Jean. *Ilusión y desilusión estéticas*. En: *Letra internacional*. No. 39, 1994.

37 La revista *Letra Internacional*, No. 46, tiene una extensa sección dedicada al tema de los museos modernos y al arte contemporáneo.

38 DANTO, Arthur C. *El final del arte*. En: *Revista El Pasante*. 1995. p. 23-25.

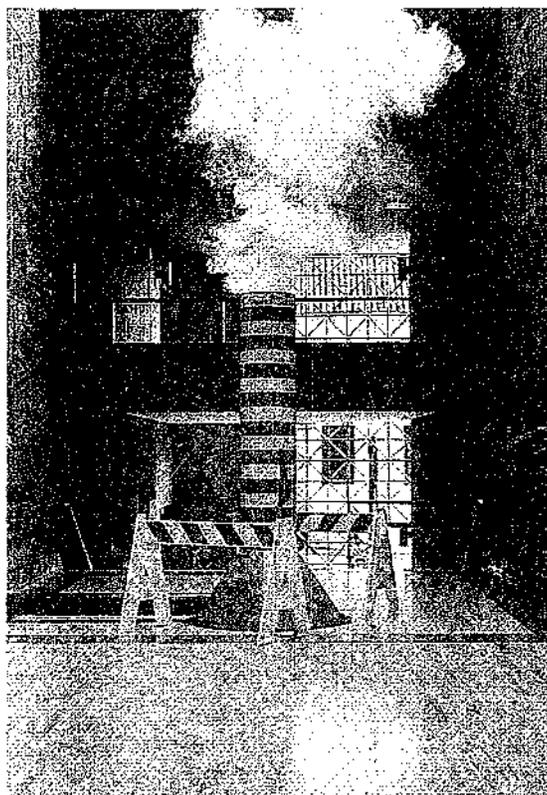


María T. Hincapié. *Esta tierra es mi cuerpo*. 1992

También Víctor Laignelet trabaja en el ámbito visual la problemática que envuelve el arte contemporáneo, particularmente la pintura,³⁹ como lo mostró en su obra del último salón regional de Bogotá: *Durante la construcción, la leche, y la miel de abejas son dos grandes alimentos para la naturaleza*. Los propios pintores han sido los que han puesto en evidencia lo que se ha denominado la crisis de la pintura, y Laignelet, sin atender a problemas de estilo, proceso y coherencias aparentes, lo ha puesto en escena con valor y crudeza. En *Muro de lamentos* se continuó con la intención anterior, pues un muro en obra negra crea una impresionante mutación en las estructuras existentes.⁴⁰ Obviamente esta obra tendría mayor fuerza en una estructura museal tradicional, y no en la desapacible Corferias. Tampoco la obra de María Teresa Hincapié necesita del equipamiento museográfico; sus obras más destacadas, en las que emplea su cuerpo en espacios vacíos, crean, por medio de su ascetismo y lentitud, obras poseídas de fuerte espiritualidad, pues la vigorosa expresión de su figura deambula silueteada por un entorno desmaterializado. El cuerpo rapta el espacio, el espacio alberga el cuerpo, y de esa correspondencia biunívoca surge lo sagrado, lo sublime. El cuerpo puede exigirse hasta el límite, aun en la contemplación, como en la acción que simplemente miraba un bodegón haciendo rondas alrededor. Y se exige hasta el límite en la cotidianidad de la labor doméstica: *Una cosa es una cosa*, o en la alucinada visión de una sociedad posnatural, *Divina proporción*, 1996, definitivamente derrotada por el hormigón armado.

39 VALENCIA, Luis Fernando. *Filosofía y posmodernidad en las artes plásticas colombianas*. XXXVI Salón, Colcultura, Bogotá. 1996.

40 ULRICH OBRIST, Hans. *Estrategias móviles*. En: *Letra Internacional*, No. 46, 1996.



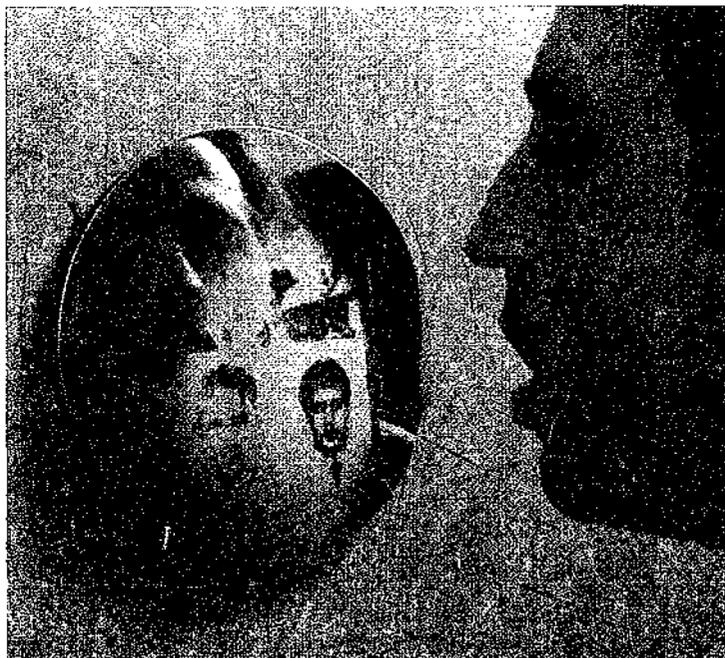
Elias Heim. *Extractor de atmósferas acumuladas*. 1994

En 1992, Elías Heim con dos obras, *La maestra de Celán* y *Entrenador para curadores*, obtuvo el primer premio de la Bienal de Bogotá. No había ninguna duda de que estábamos ante una obra escultórica inédita en la visualidad tridimensional en Colombia, y ante la visión más refrescante de la escultura colombiana en lo corrido de la década de los noventa. Lo sorprendente del trabajo de Heim es que no cuestiona el espacio museal, y si se quiere el aspecto general de las piezas es moderno. Lo verdaderamente impactante es la manera como las obras se insertan en el museo, lo comunican con el exterior, instalan un juego, lo inauguran, virtual e imaginado, con el espacio y la arquitectura del museo.⁴¹ La obra *Consolador de espacios solitarios...* exhibida en la V Bienal de Bogotá, lucía espléndida y majestuosa en extraña comunión con la obra arquitectónica de Salmona. Está claro que Heim no le marcha a la denominada “coartada del museo moderno”⁴², es decir, a buscar la preservación de lo que está amenazado por la pérdida, y más bien, en otro sentido, el museo, con sus piezas,

41 “Juego” en el sentido de “juegos de lenguaje” de Wittgenstein.

42 KEENAN, Thomas. *Los límites del museo*. En: *Letra Internacional*, No. 46, 1996.

pierde ese hábito de epitafio y cementerio que inevitablemente se respira en el museo como institución creada para “conservar los tesoros del arte milenario.” También es intrigante y tiene cierto *suspense*⁴³ que una pieza funcione maravillosamente para no producir nada.



Oscar Muñoz, *Aliento*. 1996

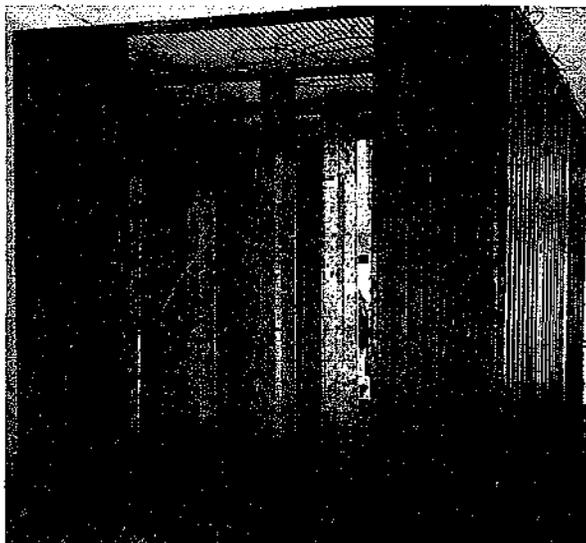
Toda la obra visual de Óscar Muñoz, desde los *Inquilinatos* hasta *Aliento* de la V Bienal, pasando por los *Ambulatorio* de su última exposición individual en Bogotá, 1996, es un descomunal proyecto de deconstrucción de la imagen moderna. Deconstrucción en el sentido manifestado por Derrida, claro está, de traer a escena oposiciones jerárquicas: literal/metafórico, realidad/ficción,⁴⁴ sacando la imagen, en el caso de Muñoz, de los terrenos delimitados y seguros de su apariencia rotunda y lanzándola al caos impredecible de lo opalescente, a la aventura de lo transparente, a la perplejidad de lo difuso, y a la extraña solidez de lo espectral. Una “apariciencia sensible”⁴⁵ tan desmaterializada como la obra de Óscar Muñoz, sitúa su trabajo cerca del pensamiento sin renunciar a la conmoción

43 Truffaut hablando de Hitchcock.

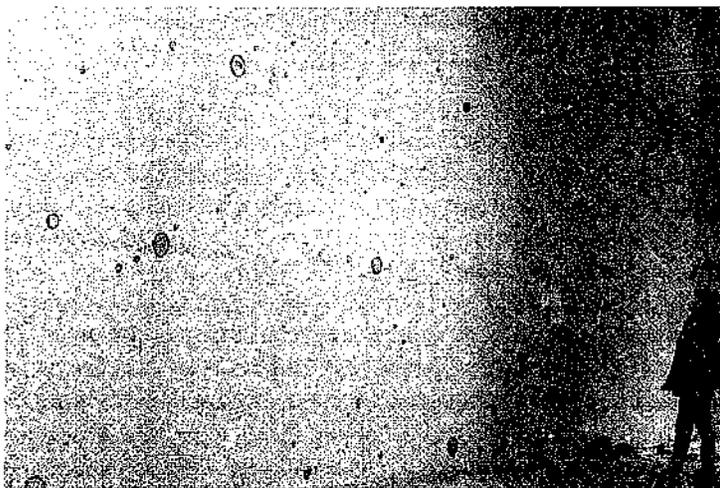
44 DE PERETTI, Cristina. **Las barricadas de la deconstrucción.** En: *Revista de documentación Anthropos*, Derrida, No. 93.

45 “Apariciencia sensible de la idea” es la definición del arte en Hegel.

de lo emotivo. Pero si en Óscar Muñoz, el asombro viene por la disolución de la forma, en Fernando Arias sucede todo lo contrario: la forma construida muestra la disolución de la vida. El tipo de pensamiento que erige la obra de Arias no proviene de sus artificios formales sino de su aparente disposición “científica”. Una verdad que no es “mostrada”,⁴⁶ sino “demostrada” como lo hace Arias, suscita intensas reflexiones sobre nuestra finitud.

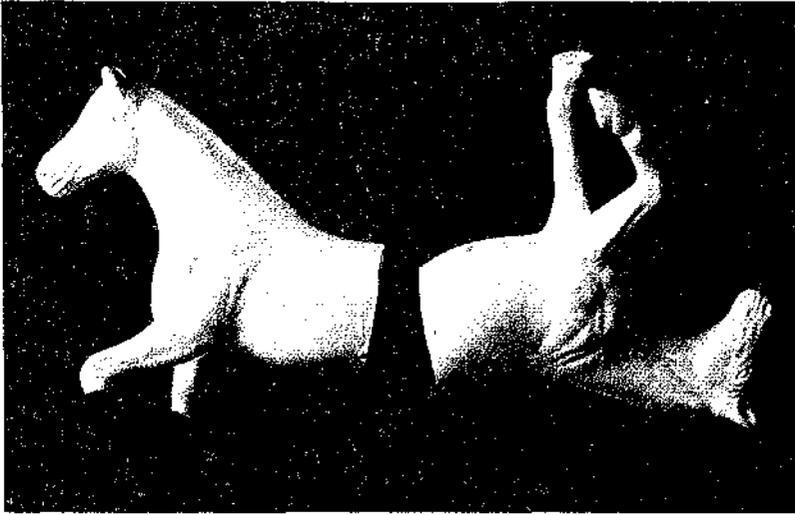


Fernando Arias. *Cuarto frío.* 1993



Luis Fernando Roldán. *Sabrosito ya.* 1996

46 En términos generales, la mostración es propia del arte; la demostración, de la ciencia.



Mario Opazo. *Icaro González*. 1996



Carlos Jacanamijoy. *Despertares*. 1995

Luis Fernando Roldán con su obra *Calendario*, premio en el XXXVI Salón Nacional de Artistas, puso en evidencia su solvencia para afrontar los problemas contemporáneos de la pintura, pero no desde los reclamos de los críticos a la obsolescencia de la pintura, sino desde el interior de su hacer como artista y pintor. Una bitácora cotidiana de 365 días, a la manera de “lo que queda del día”, se despliega imponente sobre un mural que en sus proporciones abarca el campo visual del espectador. Cada pequeña unidad, metáfora de la construcción de un país, hecho a pedazos, de violentos pasajes de luz y sombra, de ideas “brillantes” sin desarrollo, de negros y blancos profundos de lo inane. Pero si esta es Colombia, Mario Opazo levanta a través de acontecimientos anecdóticos en Cuba, sobre el campo minado del bloqueo, la dignidad espiritual de una nación por encima de su apariencia gris y ruinoso. Causa impacto el espacio vacío donde sobrevive una economía de mínimo sustento y la dureza ambiental sobre las que se erigen los principios morales de un país que vive a pesar del ataque del Imperio. También emerge de la obra de Carlos Jacanamijoy, un país oculto por años, 500 años inéditos condenados a un exilio. Una pintura sin concesiones al exotismo del “otro” que sigue siendo una visión eurocéntrica disfrazada. Emerge entonces, la imagen de lo exuberante, pero desde la exuberancia misma y por un vocero autorizado por su experiencia genuina. La magia deviene porque lo ancestral lo propicia marcando una identidad que se refiere a un entorno socio-cultural⁴⁷ olvidado por el supuesto “progreso”.



Juan Fernando Herrán. *Transformaciones geográficas.* 1996

47 MOLINA, Juan Antonio. *Arte e individuo en la periferia de la posmodernidad.* Catálogo de la Quinta Bienal de La Habana, 1994. p. 270.



Maria Fernanda Cardoso. Piraña. 1992

Aunque Juan Fernando Herrán había trabajado instalaciones de sugerentes relaciones entre “naturaleza y artefacto”,⁴⁸ su reciente exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango *Transformaciones geográficas, 1995-96*, deja en claro la envergadura de su proyecto plástico y los resultados ya alcanzados. En esta instalación sobre la infraestructura de Londres —alcantarillas, cloacas y todo el entramado de evacuación de aguas residuales—, Herrán logra la dinamización de lugares⁴⁹ aparentemente proscritos, en donde narración e imagen describen, como si lo hicieran frente a un paisaje sublime, el curso y las vicisitudes de un mundo inmundo.⁵⁰ Las improntas en gigantescas láminas de plomo de barcazas del siglo XIX, son unos grabados tridimensionales conmovedores como también lo es el aspecto general de toda la sala. Ahí mismo estaban, en la sala contigua, las pirañas disecadas de María Fernanda Cardoso. Buena parte de la producción de María Fernanda está relacionada con animales. Ese otro nosotros que es el animal, esa conciencia de nuestra irracionalidad que representan los animales,⁵¹ está presente en los trabajos de una de las escultoras que ha

48 Obra de Gillo Dorfles.

49 ULRICH OBRIST, Hans. *Op. cit.*

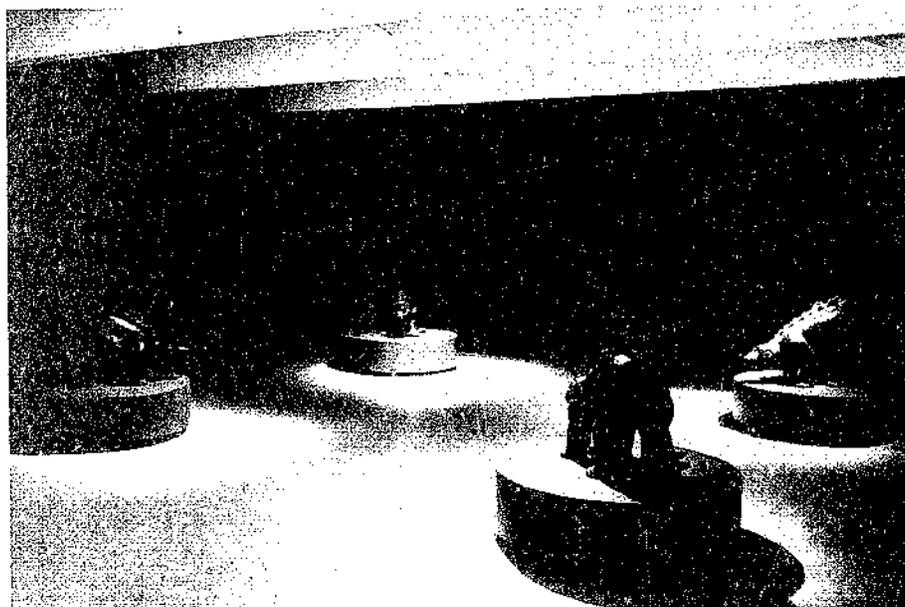
50 Pronunciamento de Baltazar Gracián.

51 BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*

abierto una inédita vía al trabajo tridimensional en Colombia, pues su obra ha forjado un ámbito espacial particularmente ecléctico que le permite, de obra en obra, sorprender por los diferentes sentidos a donde apuntan sus realizaciones. Las piezas de María Fernanda están íntimamente relacionadas con los espacios, logrando instalaciones de gran potencia visual.



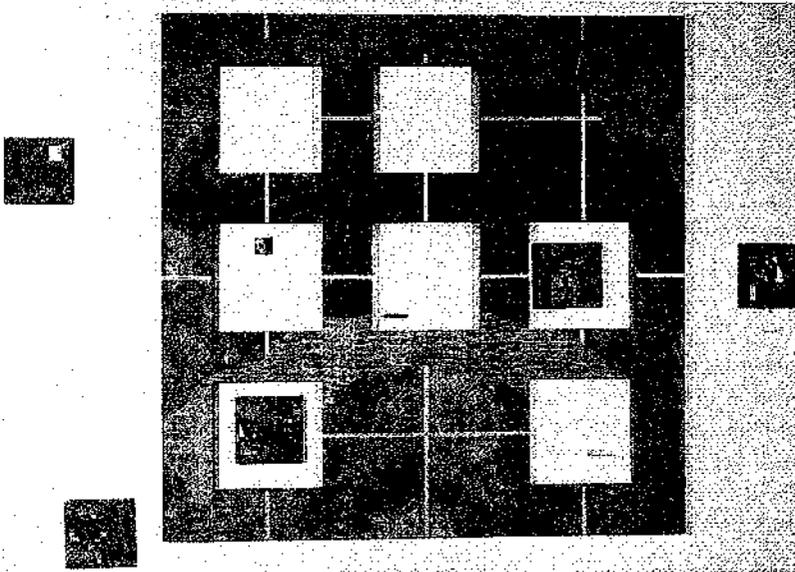
Consuelo Gómez. *Bodegón*. 1993



Nadín Ospina. *Divos*. 1995



Eduardo Pradilla. *Relato breve para niños*. 1996



Carlos Salas. *Cometa*. 1993

Finalmente, faltarían por mencionar los trabajos de Consuelo Gómez, Nadín Ospina, Eduardo Pradilla y Carlos Salas. Consuelo Gómez trabaja piezas de impecable factura con una observación aguda sobre los procesos de elaboración de todo tipo de amoblamiento que después transformará en exquisitas obras, en las que la crudeza del material le da el toque definitivo para no dejar instalar los objetos en lo decorativo. Nadín Ospina en su obra *Divos*, indaga el espacio del museo y las perversas mutaciones que causan sus

exhibiciones asépticas, adoptando mejor las “estrategias móviles”⁵² de Deleuze: “en medio de las cosas, en el centro de nada”. Después de las actitudes anti-museo de los sesenta y setenta, es preferible con las mismas armas del museo, poner en evidencia sus muchas veces equivocados señalamientos. Eduardo Pradilla con su *Relato breve para niños*, una combinación de imágenes impresas y objetos reales, hace un convincente montaje de las relaciones entre imagen y realidad, confirmando, casi con pasmo para el espectador, que, en un primer momento, los objetos reales que rodean las fotografías son ignorados completamente por el público. Las teorías de Baudrillard sobre la “desilusión estética”⁵³ son interesantes referencias de esta puesta en escena “teórica”. Carlos Salas con sus últimas e inmensas obras del XXXVI Salón Nacional y de la V Bienal de Bogotá, deconstruye la modernidad, al igual que Ospina con el museo, pero bajo sus propios parámetros. Todo el arte moderno vaga fragmentado en un universo de citas, pero con una conformación espacial que nos sitúa claramente en lo que hemos llamado “después de la modernidad”.

52 ULRICH OBRIST, Hans. *Op. cit.*

53 BAUDRILLARD, Jean. *Op. cit.*